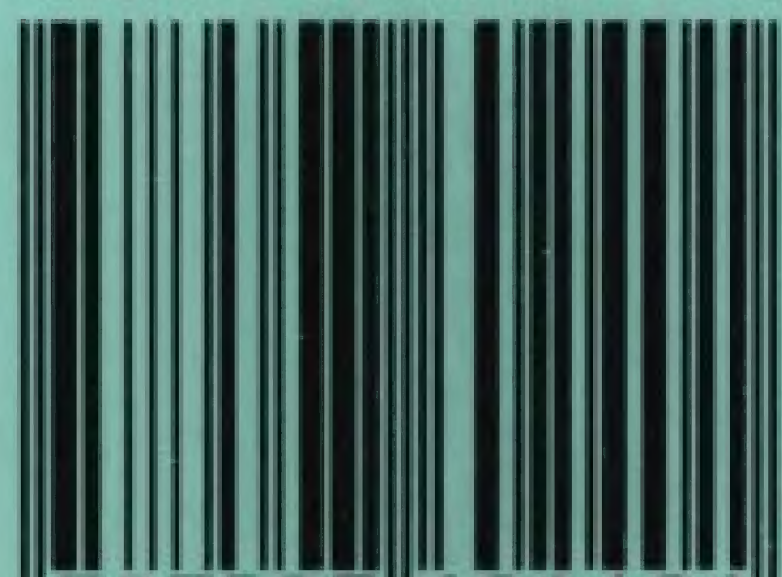


# 中国民间歌曲集成





ISBN 7-5076-0240-0



9 787507 602401 >

ISBN 7-5076-0240-0

J · 231

定价:167 元



# 中国 民间歌曲 集成

广东卷

《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会  
《中国民间歌曲集成·广东卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

中国民间歌曲集成·广东卷  
《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会  
《中国民间歌曲集成·广东卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心出版  
新华书店北京发行所发行  
北京冠中印刷厂印刷

开本:787×1092 毫米 1/16 印张:65.5 插页:18 字数:131 万

2005 年 7 月北京第一版 2005 年 7 月北京第一次印刷

印数:1—2000 册

ISBN 7—5076—0240—0/J·231

定价:167 元

# 编辑说明

我国是一个具有悠久历史的多民族的文明古国。全国 56 个民族在漫长的岁月中,共同创造了光辉灿烂的音乐文化,积累了十分丰富的音乐遗产。各族的民间音乐浩如烟海,绚丽多姿。为了更好地继承和发扬我国民族音乐的优秀传统,中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会、中国音乐家协会决定对民间歌曲、民族民间器乐曲、曲艺音乐、戏曲音乐四种民族民间音乐进行全面地、系统地采集整理和编辑出版。《中国民间歌曲集成》是其中的一种。

关于收集、整理、研究、编辑、出版中国民间歌曲的工作,一直为许多音乐工作者所重视,20 世纪 60 年代初期,中国音乐家协会、民族音乐研究所、音乐出版社等单位曾进行过编辑《中国民间歌曲集成》的工作,有些省区已经开始工作,并且积累了不少资料,后因十年动乱的破坏而中断,原来积存的资料在很多地方也都散失。党的十一届三中全会以后,随着各方面进行了拨乱反正工作,为我们及时抢救民族音乐遗产创造了有利条件。为此,中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于 1979 年 7 月联合发出了《关于收集整理民族音乐遗产规划》的通知,后来得到全国艺术科学规划领导小组批准,列为艺术科学国家重点科研项目,重新编辑《中国民间歌曲集成》。“通知”要求《中国民间歌曲集成》各卷“要有充分的代表性、文献性、科学性、艺术性”和“质量高、范围广、品种全”,务必使每个县的民歌均能在集成的各省、自治区、直辖市卷中得到反映,更好地体现我国民歌的全貌。

《中国民间歌曲集成》是一部提供音乐工作者、音乐爱好者学习和研究我国民族民间音乐的系列文献。对于继承民族音乐优秀传统和发展我国社会主义音乐文化具有重要意义,同时对于各方面读者了解我国各个历史时期的政治、历史、文学、语言、民族、民俗及社会生活诸方面,均有一定参考价值。

《中国民间歌曲集成》按省、自治区、直辖市分卷编辑,全书共 31 卷(含台湾卷),各卷分别从本地区所采集的大量民间歌曲中进行选编,规模一般为 800 首至 1 500 首。同时撰写民歌概述、歌种释文、歌词方言土语注释,并附上必要的照片和图表。收入各卷的民歌,原则上要求配有原始录音资料。

《中国民间歌曲集成》各卷的分类,是一个比较复杂的问题。除原则上按歌种体裁分类

# 编辑说明

我国是一个具有悠久历史的多民族的文明古国。全国 56 个民族在漫长的岁月中,共同创造了光辉灿烂的音乐文化,积累了十分丰富的音乐遗产。各族的民间音乐浩如烟海,绚丽多姿。为了更好地继承和发扬我国民族音乐的优秀传统,中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会、中国音乐家协会决定对民间歌曲、民族民间器乐曲、曲艺音乐、戏曲音乐四种民族民间音乐进行全面地、系统地采集整理和编辑出版。《中国民间歌曲集成》是其中的一种。

关于收集、整理、研究、编辑、出版中国民间歌曲的工作,一直为许多音乐工作者所重视,20 世纪 60 年代初期,中国音乐家协会、民族音乐研究所、音乐出版社等单位曾进行过编辑《中国民间歌曲集成》的工作,有些省区已经开始工作,并且积累了不少资料,后因十年动乱的破坏而中断,原来积存的资料在很多地方也都散失。党的十一届三中全会以后,随着各方面进行了拨乱反正工作,为我们及时抢救民族音乐遗产创造了有利条件。为此,中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于 1979 年 7 月联合发出了《关于收集整理民族音乐遗产规划》的通知,后来得到全国艺术科学规划领导小组批准,列为艺术科学国家重点科研项目,重新编辑《中国民间歌曲集成》。“通知”要求《中国民间歌曲集成》各卷“要有充分的代表性、文献性、科学性、艺术性”和“质量高、范围广、品种全”,务必使每个县的民歌均能在集成的各省、自治区、直辖市卷中得到反映,更好地体现我国民歌的全貌。

《中国民间歌曲集成》是一部提供音乐工作者、音乐爱好者学习和研究我国民族民间音乐的系列文献。对于继承民族音乐优秀传统和发展我国社会主义音乐文化具有重要意义,同时对于各方面读者了解我国各个历史时期的政治、历史、文学、语言、民族、民俗及社会生活诸方面,均有一定参考价值。

《中国民间歌曲集成》按省、自治区、直辖市分卷编辑,全书共 31 卷(含台湾卷),各卷分别从本地区所采集的大量民间歌曲中进行选编,规模一般为 800 首至 1 500 首。同时撰写民歌概述、歌种释文、歌词方言土语注释,并附上必要的照片和图表。收入各卷的民歌,原则上要求配有原始录音资料。

《中国民间歌曲集成》各卷的分类,是一个比较复杂的问题。除原则上按歌种体裁分类

# 编辑说明

我国是一个具有悠久历史的多民族的文明古国。全国 56 个民族在漫长的岁月中,共同创造了光辉灿烂的音乐文化,积累了十分丰富的音乐遗产。各族的民间音乐浩如烟海,绚丽多姿。为了更好地继承和发扬我国民族音乐的优秀传统,中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会、中国音乐家协会决定对民间歌曲、民族民间器乐曲、曲艺音乐、戏曲音乐四种民族民间音乐进行全面地、系统地采集整理和编辑出版。《中国民间歌曲集成》是其中的一种。

关于收集、整理、研究、编辑、出版中国民间歌曲的工作,一直为许多音乐工作者所重视,20 世纪 60 年代初期,中国音乐家协会、民族音乐研究所、音乐出版社等单位曾进行过编辑《中国民间歌曲集成》的工作,有些省区已经开始工作,并且积累了不少资料,后因十年动乱的破坏而中断,原来积存的资料在很多地方也都散失。党的十一届三中全会以后,随着各方面进行了拨乱反正工作,为我们及时抢救民族音乐遗产创造了有利条件。为此,中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于 1979 年 7 月联合发出了《关于收集整理民族音乐遗产规划》的通知,后来得到全国艺术科学规划领导小组批准,列为艺术科学国家重点科研项目,重新编辑《中国民间歌曲集成》。“通知”要求《中国民间歌曲集成》各卷“要有充分的代表性、文献性、科学性、艺术性”和“质量高、范围广、品种全”,务必使每个县的民歌均能在集成的各省、自治区、直辖市卷中得到反映,更好地体现我国民歌的全貌。

《中国民间歌曲集成》是一部提供音乐工作者、音乐爱好者学习和研究我国民族民间音乐的系列文献。对于继承民族音乐优秀传统和发展我国社会主义音乐文化具有重要意义,同时对于各方面读者了解我国各个历史时期的政治、历史、文学、语言、民族、民俗及社会生活诸方面,均有一定参考价值。

《中国民间歌曲集成》按省、自治区、直辖市分卷编辑,全书共 31 卷(含台湾卷),各卷分别从本地区所采集的大量民间歌曲中进行选编,规模一般为 800 首至 1 500 首。同时撰写民歌概述、歌种释文、歌词方言土语注释,并附上必要的照片和图表。收入各卷的民歌,原则上要求配有原始录音资料。

《中国民间歌曲集成》各卷的分类,是一个比较复杂的问题。除原则上按歌种体裁分类

# 编辑说明

我国是一个具有悠久历史的多民族的文明古国。全国 56 个民族在漫长的岁月中,共同创造了光辉灿烂的音乐文化,积累了十分丰富的音乐遗产。各族的民间音乐浩如烟海,绚丽多姿。为了更好地继承和发扬我国民族音乐的优秀传统,中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会、中国音乐家协会决定对民间歌曲、民族民间器乐曲、曲艺音乐、戏曲音乐四种民族民间音乐进行全面地、系统地采集整理和编辑出版。《中国民间歌曲集成》是其中的一种。

关于收集、整理、研究、编辑、出版中国民间歌曲的工作,一直为许多音乐工作者所重视,20 世纪 60 年代初期,中国音乐家协会、民族音乐研究所、音乐出版社等单位曾进行过编辑《中国民间歌曲集成》的工作,有些省区已经开始工作,并且积累了不少资料,后因十年动乱的破坏而中断,原来积存的资料在很多地方也都散失。党的十一届三中全会以后,随着各方面进行了拨乱反正工作,为我们及时抢救民族音乐遗产创造了有利条件。为此,中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于 1979 年 7 月联合发出了《关于收集整理民族音乐遗产规划》的通知,后来得到全国艺术科学规划领导小组批准,列为艺术科学国家重点科研项目,重新编辑《中国民间歌曲集成》。“通知”要求《中国民间歌曲集成》各卷“要有充分的代表性、文献性、科学性、艺术性”和“质量高、范围广、品种全”,务必使每个县的民歌均能在集成的各省、自治区、直辖市卷中得到反映,更好地体现我国民歌的全貌。

《中国民间歌曲集成》是一部提供音乐工作者、音乐爱好者学习和研究我国民族民间音乐的系列文献。对于继承民族音乐优秀传统和发展我国社会主义音乐文化具有重要意义,同时对于各方面读者了解我国各个历史时期的政治、历史、文学、语言、民族、民俗及社会生活诸方面,均有一定参考价值。

《中国民间歌曲集成》按省、自治区、直辖市分卷编辑,全书共 31 卷(含台湾卷),各卷分别从本地区所采集的大量民间歌曲中进行选编,规模一般为 800 首至 1 500 首。同时撰写民歌概述、歌种释文、歌词方言土语注释,并附上必要的照片和图表。收入各卷的民歌,原则上要求配有原始录音资料。

《中国民间歌曲集成》各卷的分类,是一个比较复杂的问题。除原则上按歌种体裁分类



# 编辑说明

我国是一个具有悠久历史的多民族的文明古国。全国 56 个民族在漫长的岁月中,共同创造了光辉灿烂的音乐文化,积累了十分丰富的音乐遗产。各族的民间音乐浩如烟海,绚丽多姿。为了更好地继承和发扬我国民族音乐的优秀传统,中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会、中国音乐家协会决定对民间歌曲、民族民间器乐曲、曲艺音乐、戏曲音乐四种民族民间音乐进行全面地、系统地采集整理和编辑出版。《中国民间歌曲集成》是其中的一种。

关于收集、整理、研究、编辑、出版中国民间歌曲的工作,一直为许多音乐工作者所重视,20 世纪 60 年代初期,中国音乐家协会、民族音乐研究所、音乐出版社等单位曾进行过编辑《中国民间歌曲集成》的工作,有些省区已经开始工作,并且积累了不少资料,后因十年动乱的破坏而中断,原来积存的资料在很多地方也都散失。党的十一届三中全会以后,随着各方面进行了拨乱反正工作,为我们及时抢救民族音乐遗产创造了有利条件。为此,中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于 1979 年 7 月联合发出了《关于收集整理民族音乐遗产规划》的通知,后来得到全国艺术科学规划领导小组批准,列为艺术科学国家重点科研项目,重新编辑《中国民间歌曲集成》。“通知”要求《中国民间歌曲集成》各卷“要有充分的代表性、文献性、科学性、艺术性”和“质量高、范围广、品种全”,务必使每个县的民歌均能在集成的各省、自治区、直辖市卷中得到反映,更好地体现我国民歌的全貌。

《中国民间歌曲集成》是一部提供音乐工作者、音乐爱好者学习和研究我国民族民间音乐的系列文献。对于继承民族音乐优秀传统和发展我国社会主义音乐文化具有重要意义,同时对于各方面读者了解我国各个历史时期的政治、历史、文学、语言、民族、民俗及社会生活诸方面,均有一定参考价值。

《中国民间歌曲集成》按省、自治区、直辖市分卷编辑,全书共 31 卷(含台湾卷),各卷分别从本地区所采集的大量民间歌曲中进行选编,规模一般为 800 首至 1 500 首。同时撰写民歌概述、歌种释文、歌词方言土语注释,并附上必要的照片和图表。收入各卷的民歌,原则上要求配有原始录音资料。

《中国民间歌曲集成》各卷的分类,是一个比较复杂的问题。除原则上按歌种体裁分类



# 编辑说明

我国是一个具有悠久历史的多民族的文明古国。全国 56 个民族在漫长的岁月中,共同创造了光辉灿烂的音乐文化,积累了十分丰富的音乐遗产。各族的民间音乐浩如烟海,绚丽多姿。为了更好地继承和发扬我国民族音乐的优秀传统,中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会、中国音乐家协会决定对民间歌曲、民族民间器乐曲、曲艺音乐、戏曲音乐四种民族民间音乐进行全面地、系统地采集整理和编辑出版。《中国民间歌曲集成》是其中的一种。

关于收集、整理、研究、编辑、出版中国民间歌曲的工作,一直为许多音乐工作者所重视,20 世纪 60 年代初期,中国音乐家协会、民族音乐研究所、音乐出版社等单位曾进行过编辑《中国民间歌曲集成》的工作,有些省区已经开始工作,并且积累了不少资料,后因十年动乱的破坏而中断,原来积存的资料在很多地方也都散失。党的十一届三中全会以后,随着各方面进行了拨乱反正工作,为我们及时抢救民族音乐遗产创造了有利条件。为此,中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于 1979 年 7 月联合发出了《关于收集整理民族音乐遗产规划》的通知,后来得到全国艺术科学规划领导小组批准,列为艺术科学国家重点科研项目,重新编辑《中国民间歌曲集成》。“通知”要求《中国民间歌曲集成》各卷“要有充分的代表性、文献性、科学性、艺术性”和“质量高、范围广、品种全”,务必使每个县的民歌均能在集成的各省、自治区、直辖市卷中得到反映,更好地体现我国民歌的全貌。

《中国民间歌曲集成》是一部提供音乐工作者、音乐爱好者学习和研究我国民族民间音乐的系列文献。对于继承民族音乐优秀传统和发展我国社会主义音乐文化具有重要意义,同时对于各方面读者了解我国各个历史时期的政治、历史、文学、语言、民族、民俗及社会生活诸方面,均有一定参考价值。

《中国民间歌曲集成》按省、自治区、直辖市分卷编辑,全书共 31 卷(含台湾卷),各卷分别从本地区所采集的大量民间歌曲中进行选编,规模一般为 800 首至 1 500 首。同时撰写民歌概述、歌种释文、歌词方言土语注释,并附上必要的照片和图表。收入各卷的民歌,原则上要求配有原始录音资料。

《中国民间歌曲集成》各卷的分类,是一个比较复杂的问题。除原则上按歌种体裁分类



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$   $\dot{6}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6  $\dot{6}$  - ||  
门 前 又 唔 曾(啫) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6  $\dot{7}$   $\dot{7}$  6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

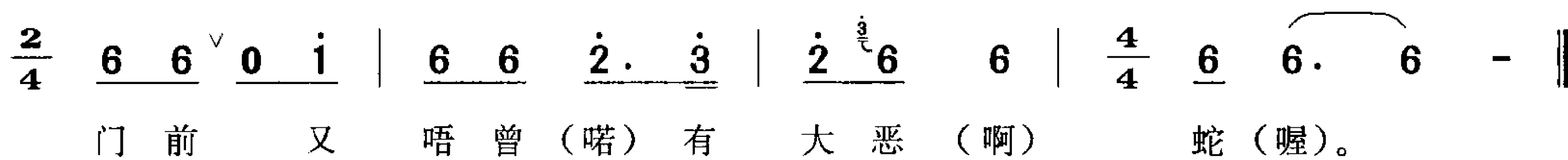
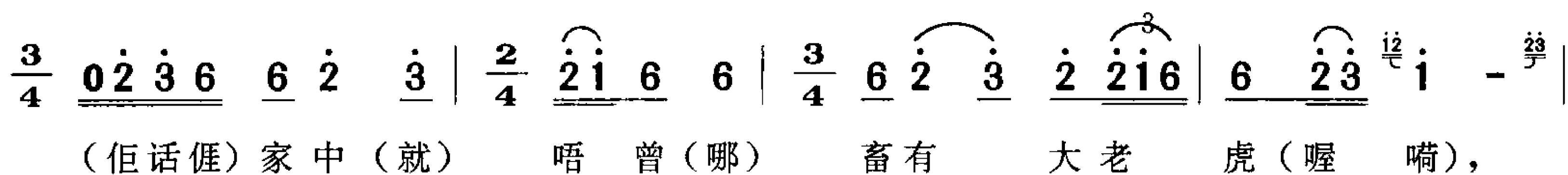
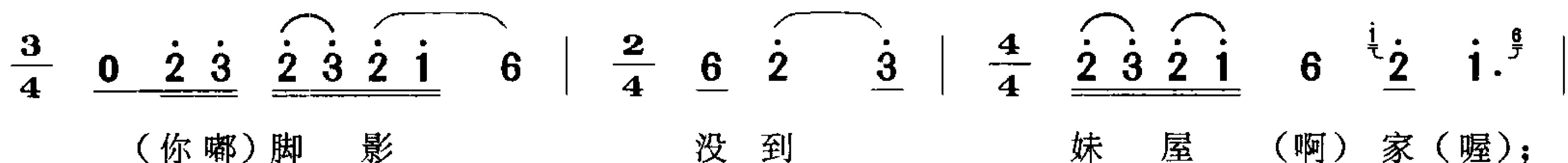
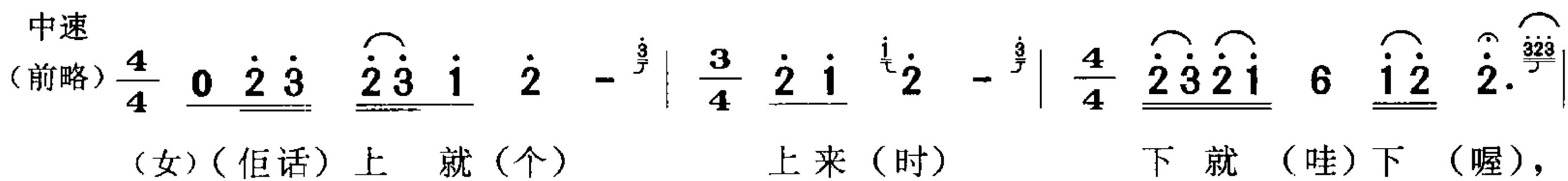
人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县



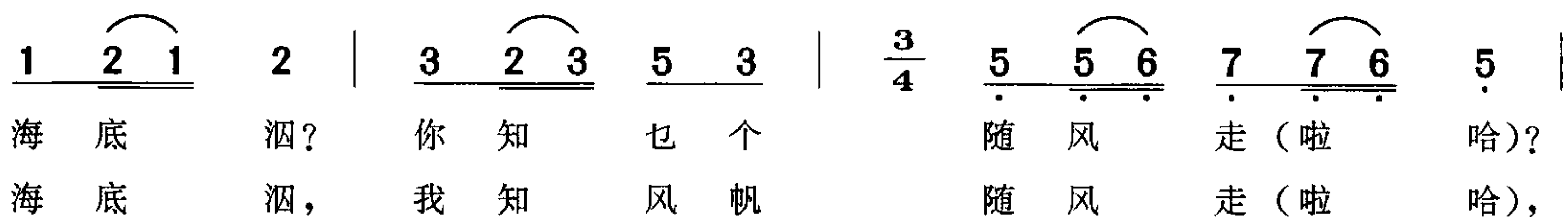
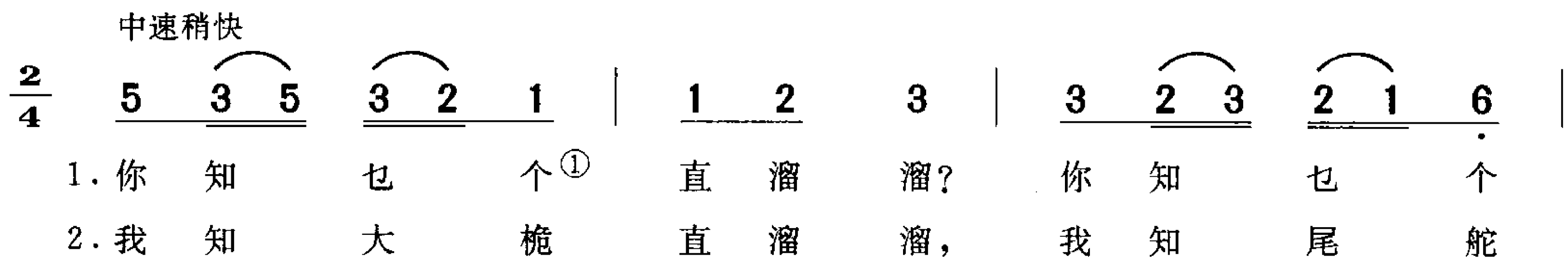
这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰





中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

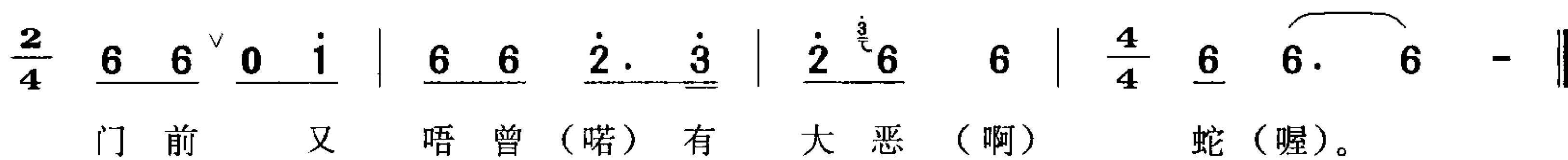
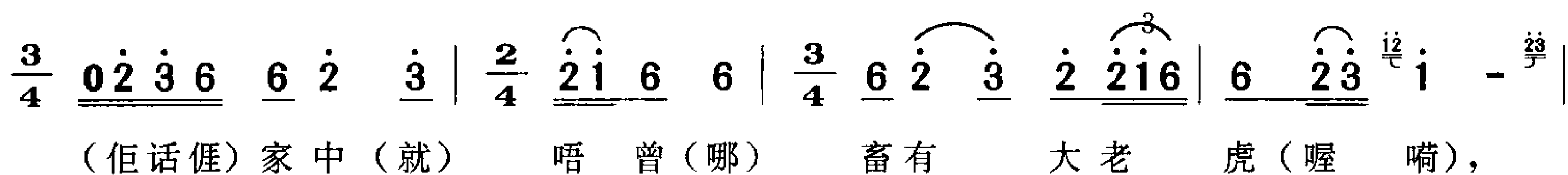
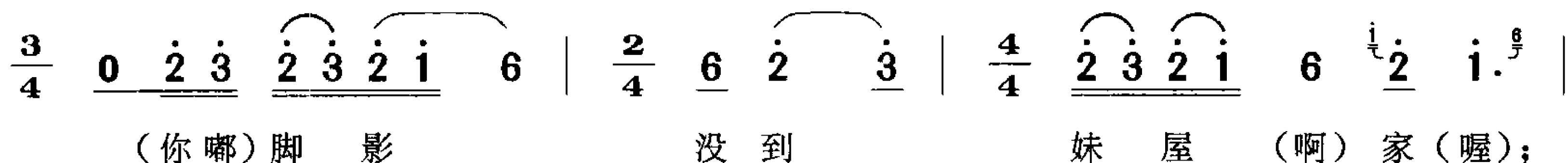
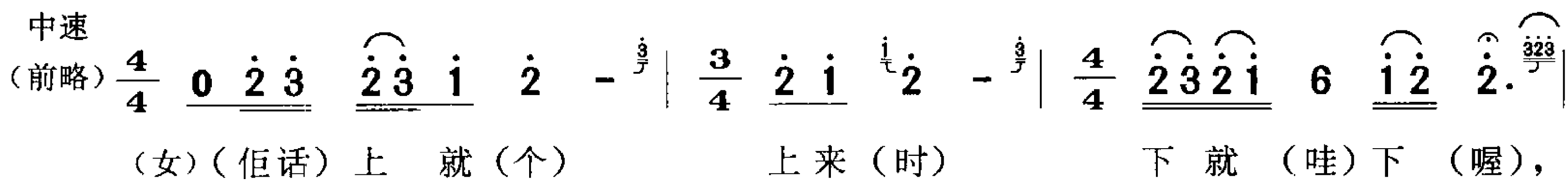


## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县



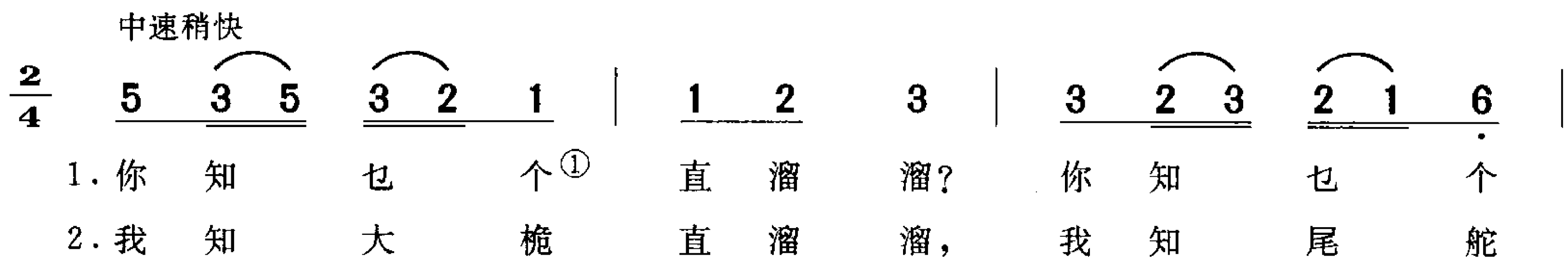
这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

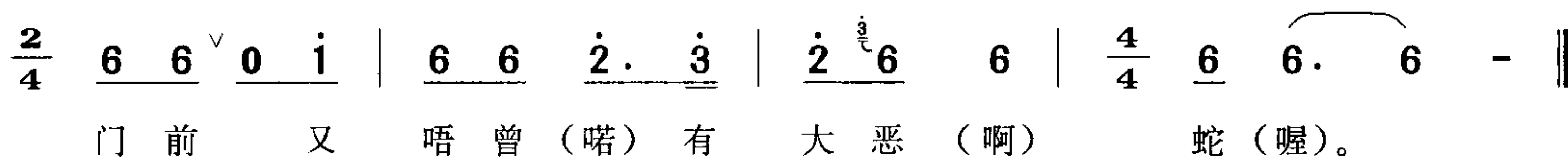
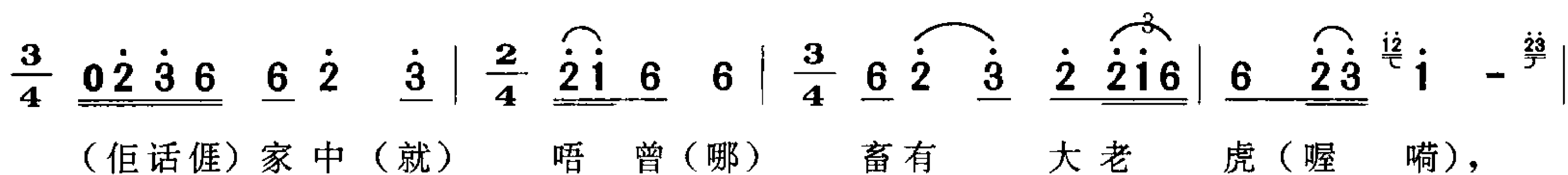
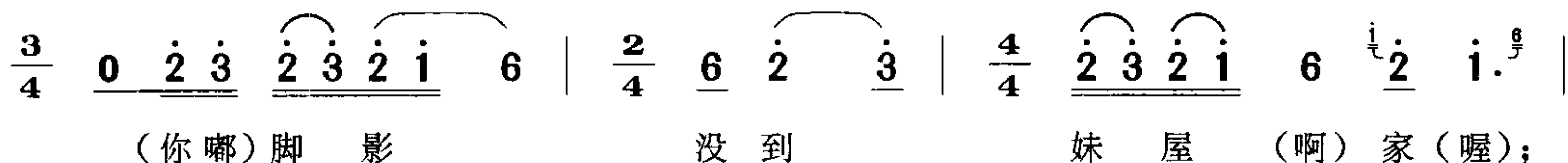
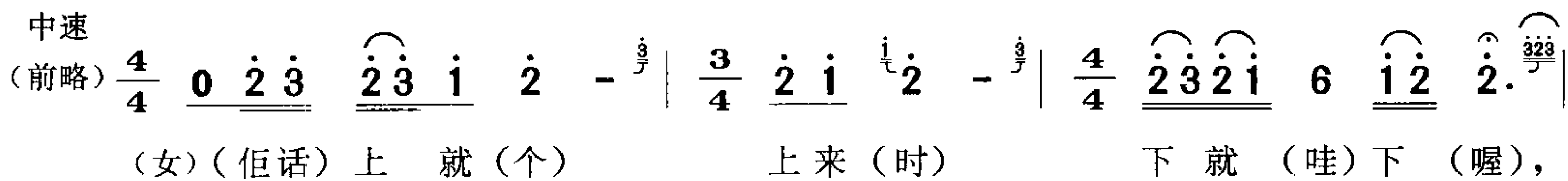


## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县



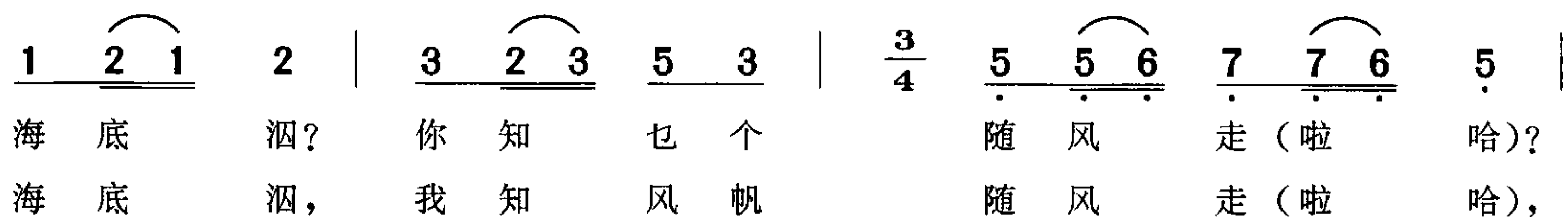
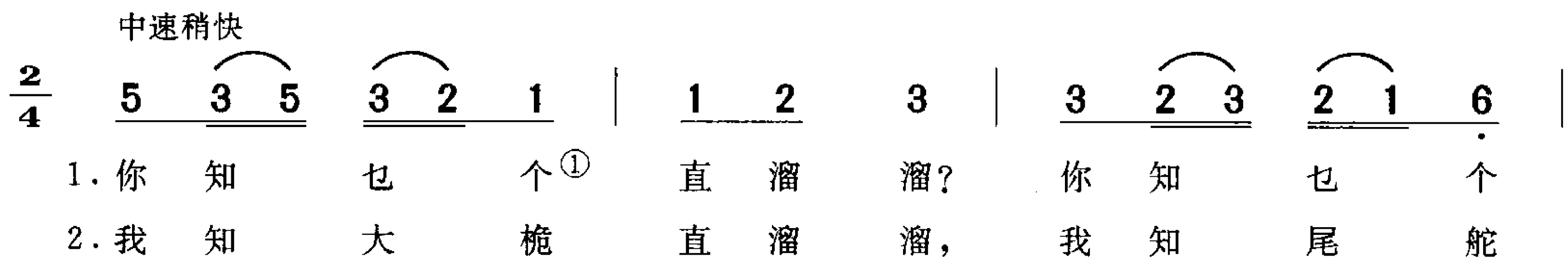
这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊) 家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

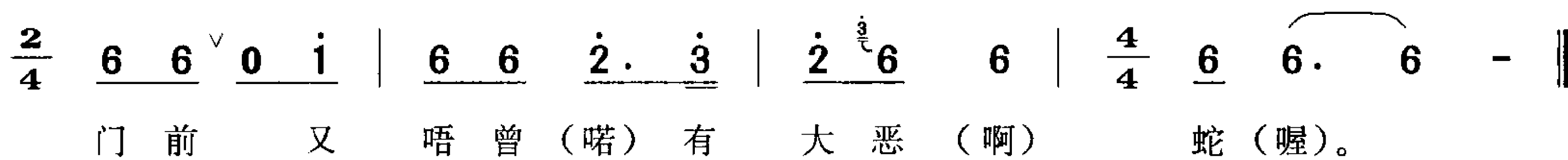
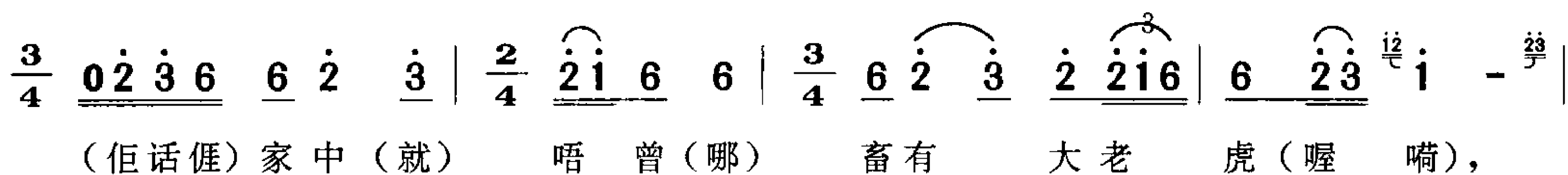
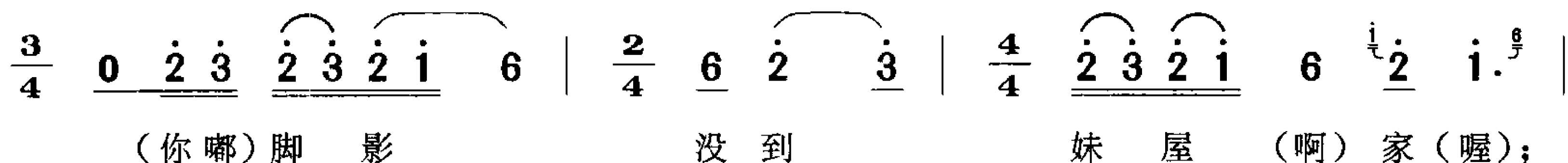
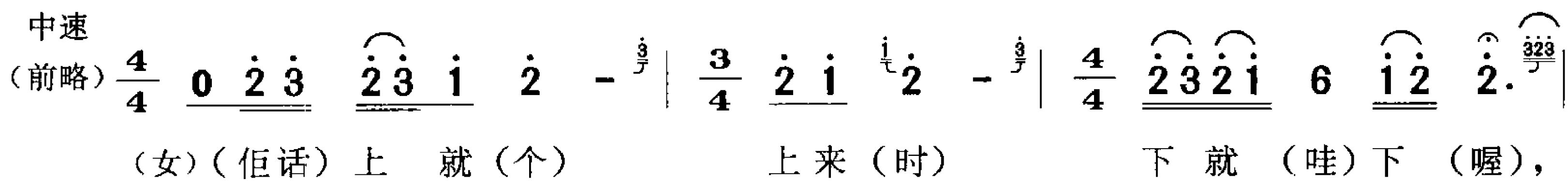
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县



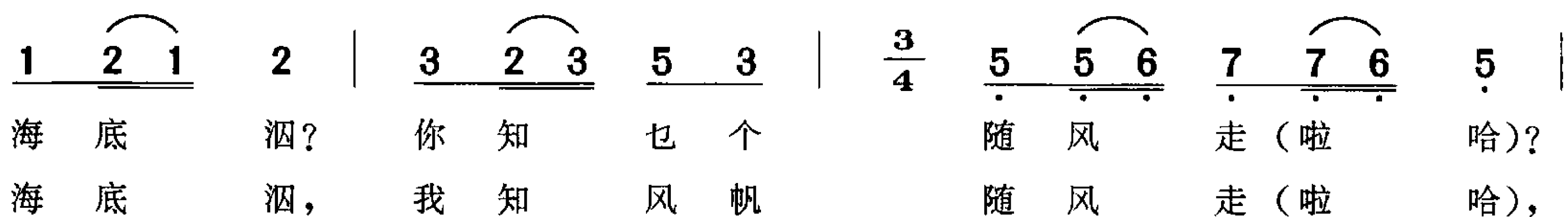
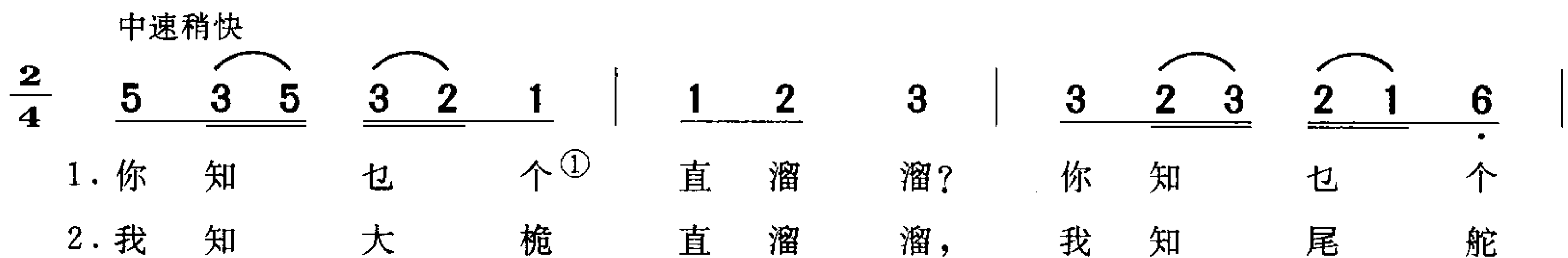
这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰





中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

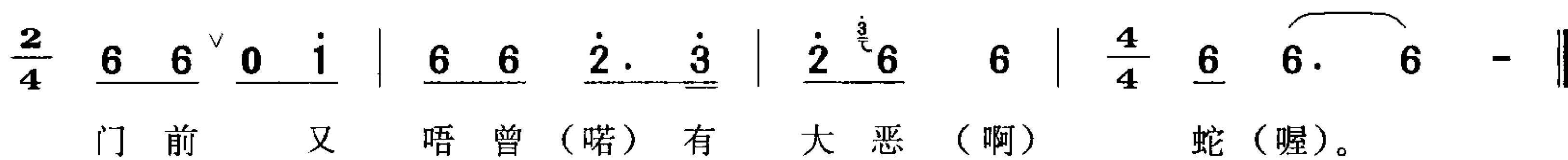
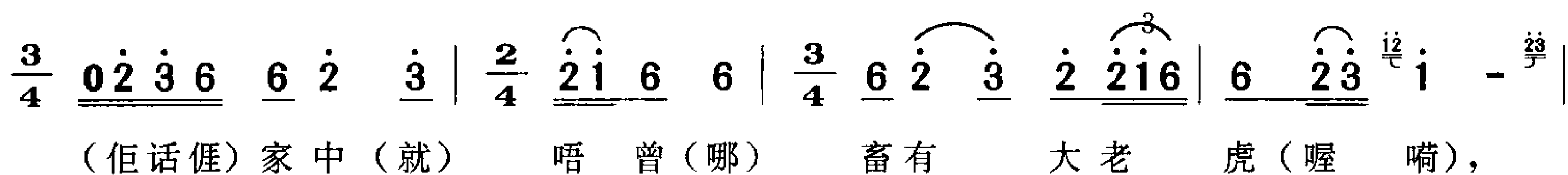
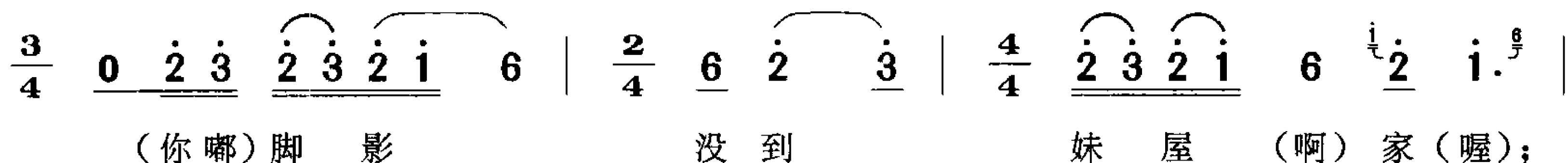
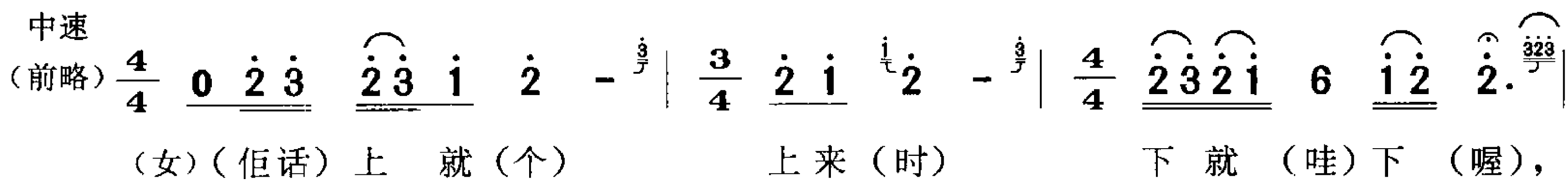


## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县



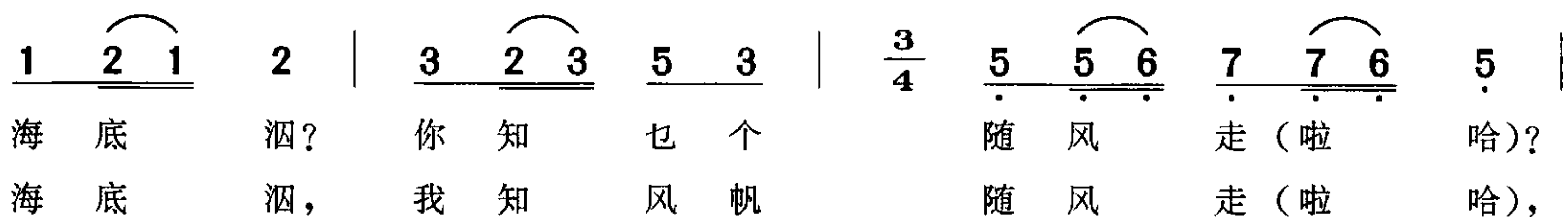
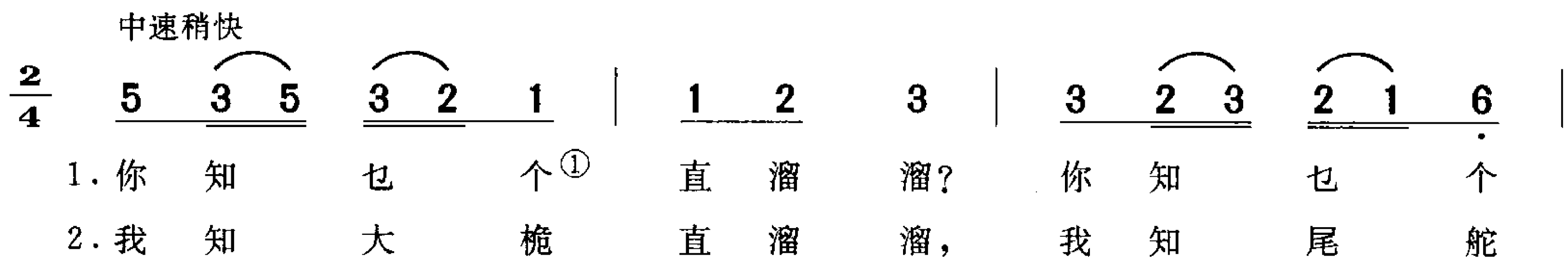
这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰





# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

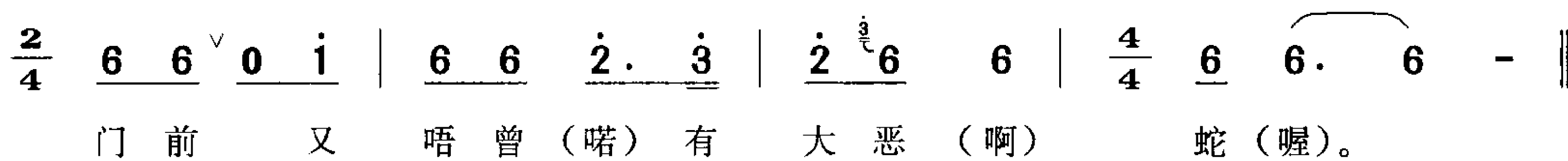
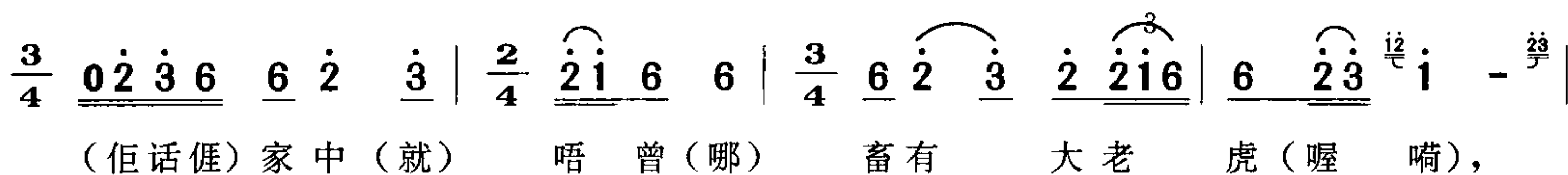
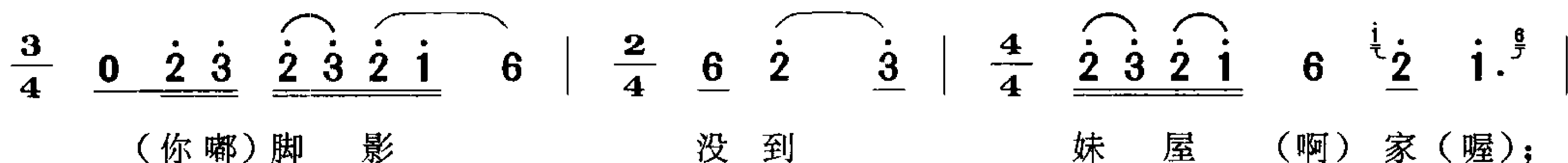
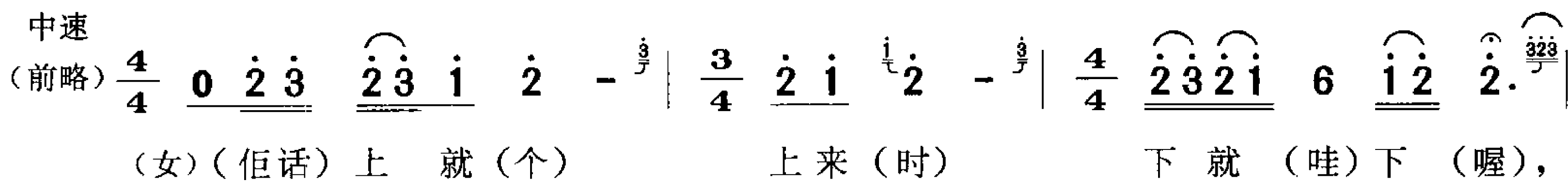
人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县



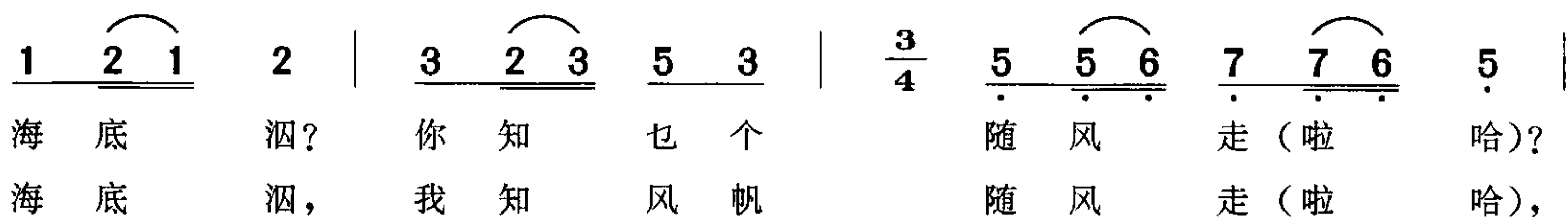
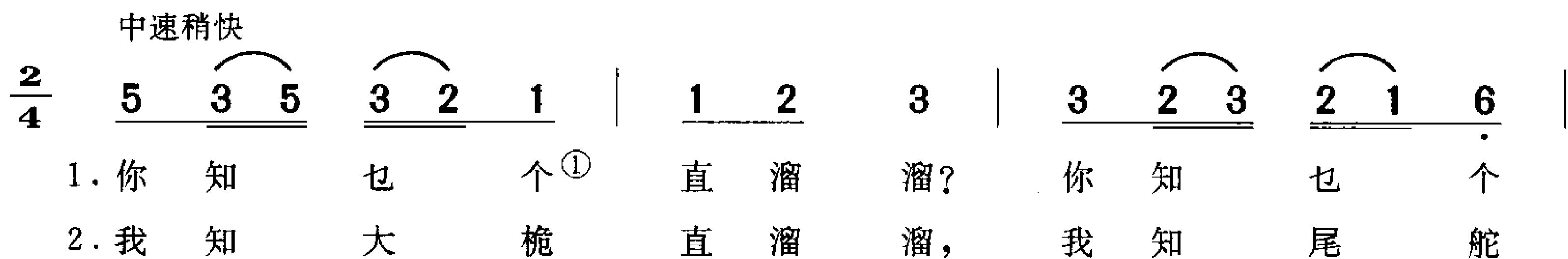
这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰





## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$   $\dot{6}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6  $\dot{6}$  - ||  
门 前 又 唔 曾(啫) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  
(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |  
(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |  
(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||  
门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |  
1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |  
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

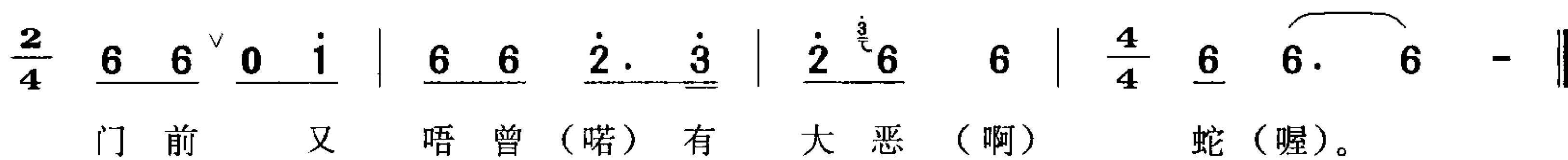
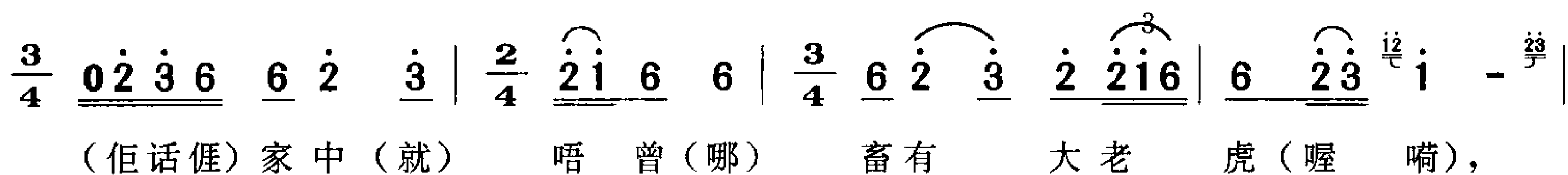
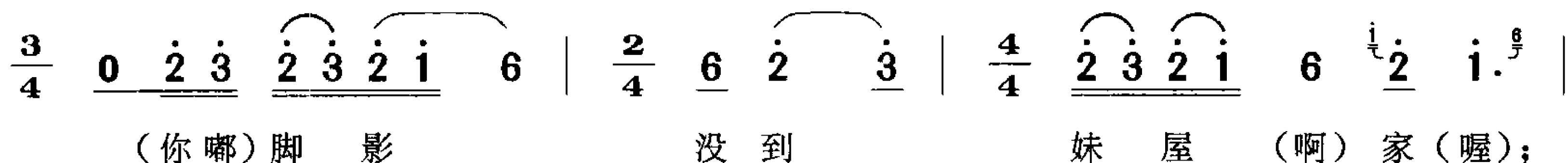
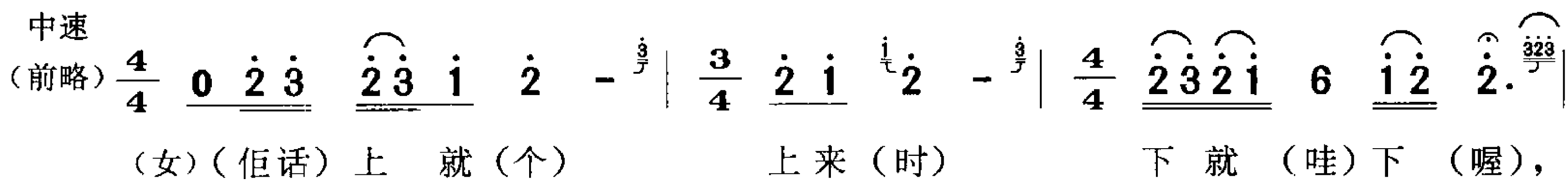


## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县



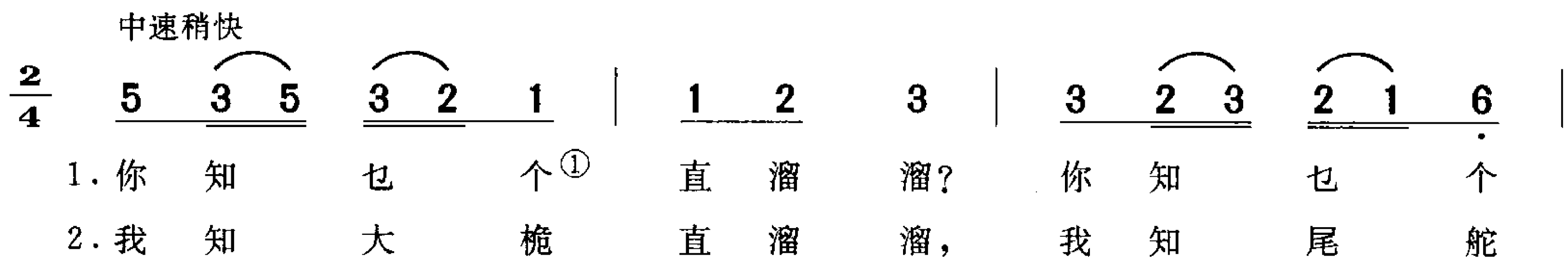
这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊) 家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊) 家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

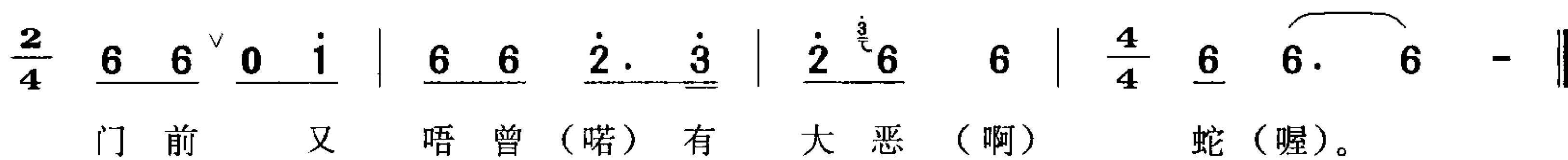
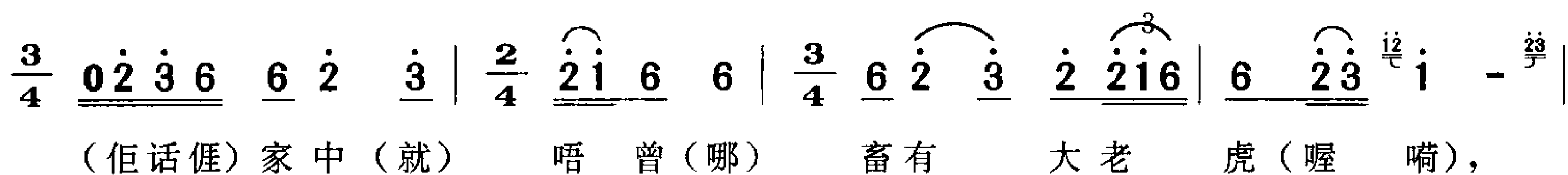
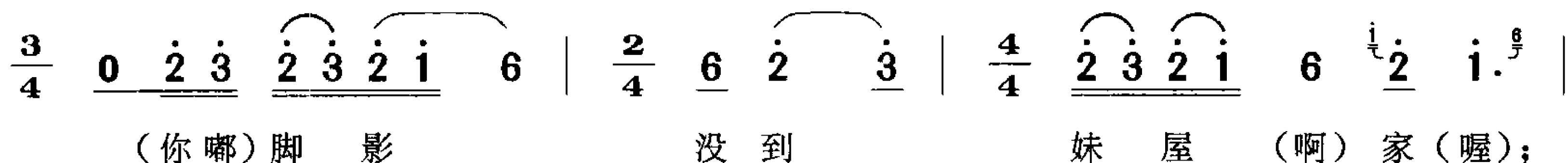
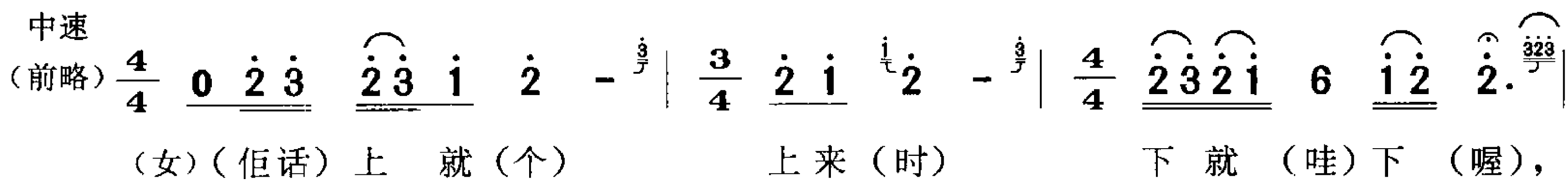


## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县



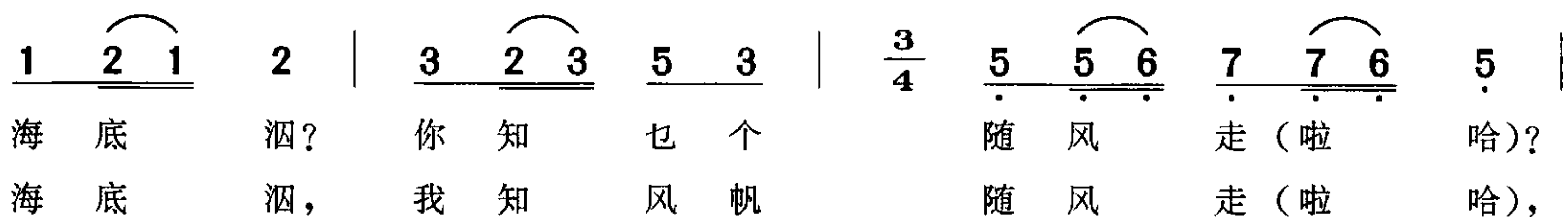
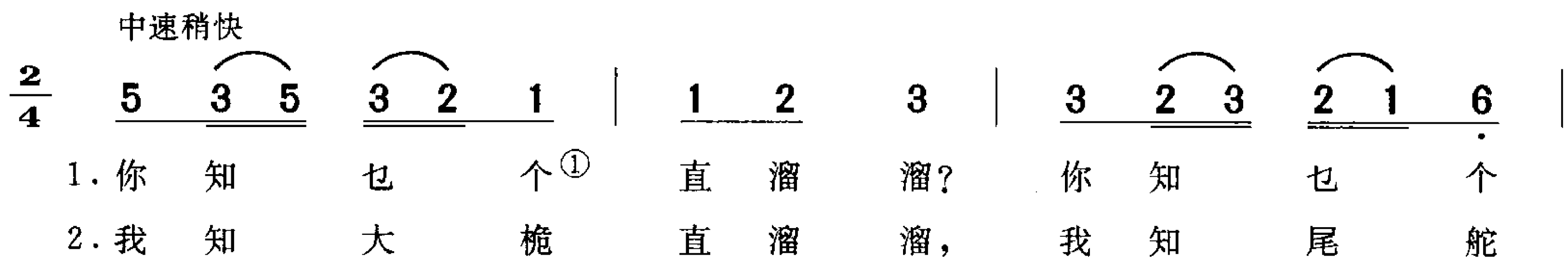
这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

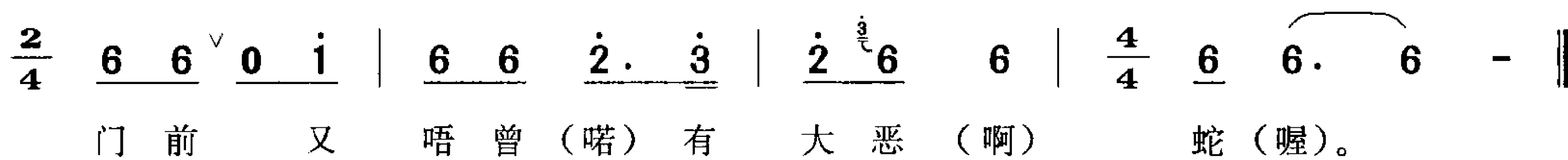
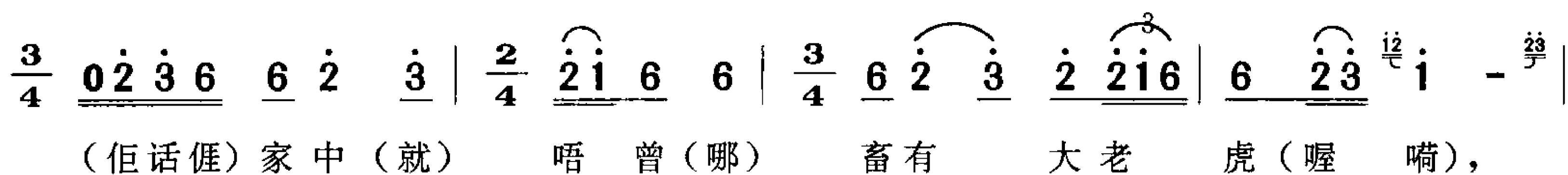
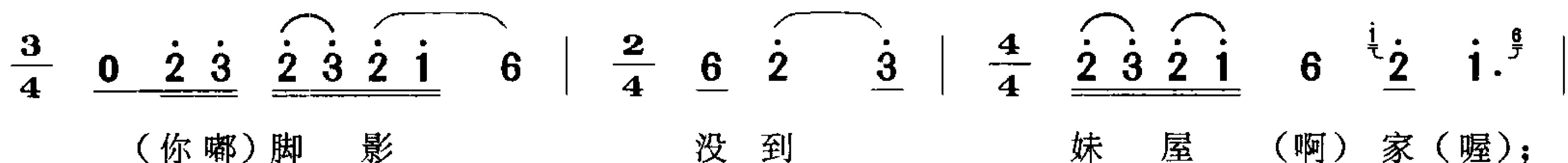
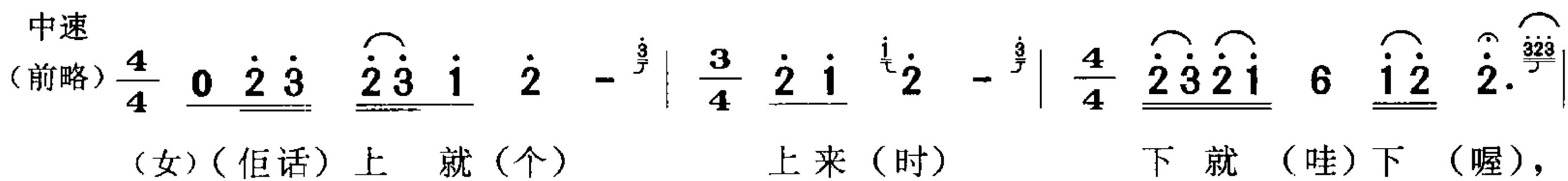
海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县



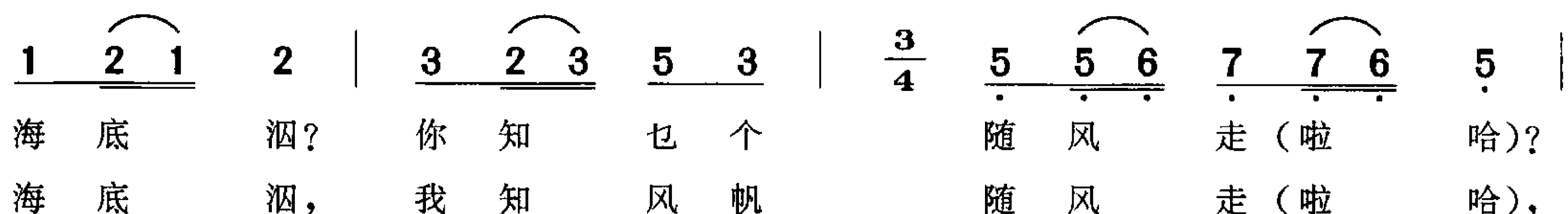
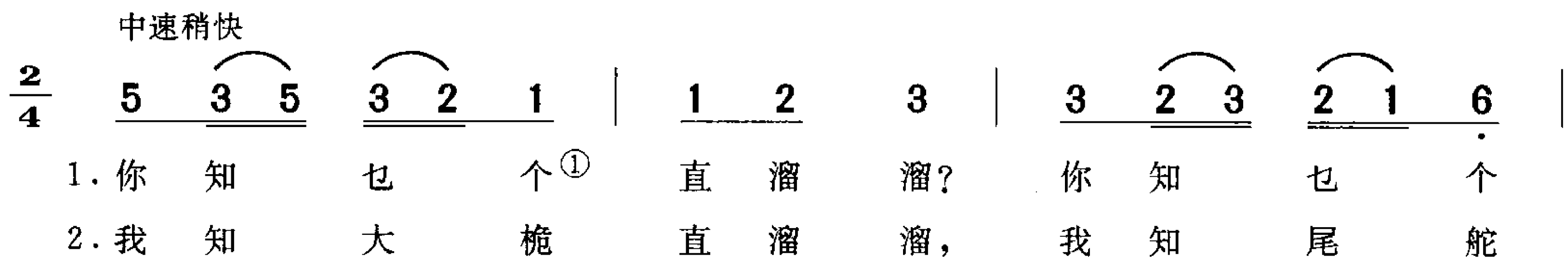
这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6 0  $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6 0  $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5  $\dot{5}$  6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是  $abb'c$ 。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

## 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

## 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $1\ 2$ 、 $\dot{5}\ \dot{6}\ 1$ 、 $\dot{6}\ 1\ 3$ 、 $1\ 3\ 5$ 、 $\dot{5}\ 1\ 2$ 、 $1\ 2\ 3$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $1\ 2\ 3$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $2\ 5\ 6$  (或  $\dot{5}\ 1\ 2$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3  $\dot{2}$  3  $\dot{2}$  1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1  $\dot{2}$  1 2 | 3  $\dot{2}$  3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),



# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快

$\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个

2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?

海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6（略去的前四句与此基本相同）；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5  $\dot{3}$  5  $\dot{3}$  2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

# 年头见哩到年尾

1 = D

(客家山歌)

梅 县

中速  
(前略)  $\frac{4}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{3}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  -  $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  |

(女)(佢话)上 就(个) 上来(时) 下 就(哇)下(喔),

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 |  $\frac{2}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{4}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6  $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  |

(你哪)脚 影 没 到 妹 屋 (啊)家(喔);

$\frac{3}{4}$  0  $\dot{2}$   $\dot{3}$  6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\frac{2}{4}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 6 |  $\frac{3}{4}$  6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  6 | 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  -  $\dot{2}$  |

(佢话佢)家中(就) 唔 曾(哪) 畜有 大老 虎(喔 啱),

$\frac{2}{4}$  6 6  $\dot{0}$   $\dot{1}$  | 6 6  $\dot{2}$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  6 6 |  $\frac{4}{4}$  6 6 6 - ||

门 前 又 唔 曾(啱) 有 大 恶 (啊) 蛇(喔)。

这是一首正反合型四句体的山歌。第一乐句落音  $\dot{2}$ ，第二乐句落音  $\dot{1}$ ，第三乐句是第二乐句的变化重复，落音亦为  $\dot{1}$ ，第四乐句落音 6 (略去的前四句与此基本相同)；四个乐句分为三个部分，第一句是“头”，好比是开篇，第二、三两句是“身”，好比是陈述，第四句是“尾”，好比是结语，结构式是 abb'c。这种形式的四句体在其他歌种中很少见，但在客家山歌中却是重要的曲体之一。

# 斗 歌

1 = G

(渔 歌)

海 丰

中速稍快  
 $\frac{2}{4}$  5 3 5 3 2 1 | 1 2 3 | 3 2 3 2 1 6 |

1. 你 知 也 个<sup>①</sup> 直 溜 溜? 你 知 也 个  
2. 我 知 大 桅 直 溜 溜, 我 知 尾 舵

1 2 1 2 | 3 2 3 5 3 |  $\frac{3}{4}$  5 5 6 7 7 6 5 |

海 底 涸? 你 知 也 个 随 风 走(啦 哈)?  
海 底 涸, 我 知 风 帆 随 风 走(啦 哈),

中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有



中的诗句,和原文对照,一字未改,和前后的唱词相比较,显得特别突出。不论真实情况是怎样的,都说明:屈原写《大招》,宋玉写《招魂》,无论在艺术构思上、艺术形式上都与当时的民间风俗和民间艺术有着密切联系。另外,在湖北的其他地方的风俗歌曲中,也还有的歌词,保留了《诗经》、《乐府诗集》中的原词。这些同样是富有研究价值的珍贵资料。

这部集成虽然未能把各民族的风俗歌舞音乐全面无遗漏地收集进来(这不是《集成》所能担负的任务,这是内涵巨大的民俗学中一个专题研究项目),但从各省卷所收集到的风俗歌曲,可约略窥见各民族风俗的一斑。

这部民间歌曲《集成》,集中展示了各族各地区具有特色的音律、音阶和调式,深入研究这些专题,可以帮助我们了解音乐发展过程的具体形态,填补过去无法说明的空白,这对于研究各民族音乐发展史都是重要的资料。

过去我们对于一些民族地区特有的音律、音阶、调式,容易主观片面地认为只是古老落后的文化现象,而不能从历史发展角度来认识其产生的历史生活背景,也就不能了解其历史价值。如果我们将它们和出土的音乐文物联系起来,从音乐考古学角度进行研究,就会发现它们具有很重要的历史价值,就会看到各族人民为我们保存了几千年极其珍贵的活的音乐文物的功绩。例如湖北来凤土家族、云南布朗族以及其他民族的民歌中有由小三度两个音构成的曲调,如果不从历史发展角度来看,就不容易看出它的历史价值。西安半坡出土的陶埙,根据科学测定,约为六千多年前母系社会的遗物,这里有一个一音孔埙,能吹出小三度音程的两个音。当时我们听到这两个音,因为缺乏实际音乐佐证,只推测到这个小小三度音程可能是当时人们所应用的某种音阶的两个音。当我们看到这些民族的由小三度的两个音构成的民歌后,才能推断这两个小小三度音大约就是最古老的音阶。半坡的这个陶埙可以被认为就是当时的乐器,当然也不能排除它同时也是狩猎工具。这样看来,这些由小三度的两个音构成的民歌就具有特别重要的“活化石”的历史价值了。

同样,江西南部有由纯四度的两个音构成的民歌,闽西山区也有类似的例子。由  $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{1}$ 、 $\dot{6}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{5}$ 、 $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ 、 $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  等不同的三个音构成的民歌,在南方许多民族和地方(湖南、湖北、江西、福建等地)都可以听到;北方满族多有  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{3}$  三个音构成的民歌,而朝鲜族民歌《月亮,月亮》则是由  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{6}$  (或  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ ) 三个音构成的。这些民歌虽只有三个音,但却具有明显的调式色彩。由不同的四个音构成的民歌,不论南方和北方,许多民族,许多地方都有,很明显,是在不同的三个音的基础上再加上一个新的音而形成的,这就使我们有理由相信,我们现在的五声音阶和七声音阶的各种调式都是七八千年来经过若干阶段而最后相对固定成型的。这些情况,可以通过各地各个时代的土陶埙所能吹出的不同数量的音得到科学的证实。

人们在不同时代用客观存在的某一个音、两个音、三个音和四个音构成的音阶来歌唱,是有其时代烙印的,不可能是由于各时代人们的自由选择,像我们今天的作曲家具有

# 编辑说明

我国是一个具有悠久历史的多民族的文明古国。全国 56 个民族在漫长的岁月中,共同创造了光辉灿烂的音乐文化,积累了十分丰富的音乐遗产。各族的民间音乐浩如烟海,绚丽多姿。为了更好地继承和发扬我国民族音乐的优良传统,中华人民共和国文化部、国家民族事务委员会、中国音乐家协会决定对民间歌曲、民族民间器乐曲、曲艺音乐、戏曲音乐四种民族民间音乐进行全面地、系统地采集整理和编辑出版。《中国民间歌曲集成》是其中的一种。

关于收集、整理、研究、编辑、出版中国民间歌曲的工作,一直为许多音乐工作者所重视,20 世纪 60 年代初期,中国音乐家协会、民族音乐研究所、音乐出版社等单位曾进行过编辑《中国民间歌曲集成》的工作,有些省区已经开始工作,并且积累了不少资料,后因十年动乱的破坏而中断,原来积存的资料在很多地方也都散失。党的十一届三中全会以后,随着各方面进行了拨乱反正工作,为我们及时抢救民族音乐遗产创造了有利条件。为此,中华人民共和国文化部、中国音乐家协会于 1979 年 7 月联合发出了《关于收集整理民族音乐遗产规划》的通知,后来得到全国艺术科学规划领导小组批准,列为艺术科学国家重点科研项目,重新编辑《中国民间歌曲集成》。“通知”要求《中国民间歌曲集成》各卷“要有充分的代表性、文献性、科学性、艺术性”和“质量高、范围广、品种全”,务必使每个县的民歌均能在集成的各省、自治区、直辖市卷中得到反映,更好地体现我国民歌的全貌。

《中国民间歌曲集成》是一部提供音乐工作者、音乐爱好者学习和研究我国民族民间音乐的系列文献。对于继承民族音乐优秀传统和发展我国社会主义音乐文化具有重要意义,同时对于各方面读者了解我国各个历史时期的政治、历史、文学、语言、民族、民俗及社会生活诸方面,均有一定参考价值。

《中国民间歌曲集成》按省、自治区、直辖市分卷编辑,全书共 31 卷(含台湾卷),各卷分别从本地区所采集的大量民间歌曲中进行选编,规模一般为 800 首至 1 500 首。同时撰写民歌概述、歌种释文、歌词方言土语注释,并附上必要的照片和图表。收入各卷的民歌,原则上要求配有原始录音资料。

《中国民间歌曲集成》各卷的分类,是一个比较复杂的问题。除原则上按歌种体裁分类



0 0  
 0 0  
 0 0  
 0 0  
 0 0  
 0 0 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0 0 0  
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 & 0 0  
 0 0 0 0 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0

0 0  
 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0 0  
 0 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0  
 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0 0  
 0 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0  
 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0  
 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0  
 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0 0 0  
 0 0 0 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0  
 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0 0 0 0 0  
 0 0 0 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0 0 0 0 0 0 0 & 0 0 0

0 0  
 0 0  
 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0  
 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0  
 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0  
 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0 0  
 0 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0  
 0 0 0 0 & 0 0 0  
 0 0 0 0 0 0  
 0 0 0 0 0 0 0 & 0 0

0 0  
 0 0  
 0 0 0 0 & 0 0  
 0 0 0 0  
 0 0 0 0 0 0 & 0 0  
 0 0 0  
 0 0 0 0 0 & 0 0  
 0 0 0 0  
 0 0 0 0 0 0 & 0 0  
 0 0  
 0 0 0 0 & 0 0  
 0 0

☐ ☐ ☐ ☐ & ☐ ☐  
☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐  
☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ & ☐ ☐  
☐ ☐ ☐ ☐  
☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ & ☐ ☐  
☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ & ☐ ☐

□ □ □ □

□ □ □ □ □ □ & □ □ □

11

□ □ □ □ □ □ □ □ & □ □ □ □ □ □ □

□ □ □

100

□ □ □ □ □ & □ □ □ □ □ □ □

--	--	--	--	--

□ □ □ □ □ □ □ & □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □

☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ & ☐ ☐ ☐ ☐ ☐


□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □ □ □ □ □ □ □ □ □


[illegible]


□ □ □  
□ □ □ □ □ & □ □ □ □ □ □ □



[illegible]

□ □ □ □

           &                                           

□ □

□ □ □ □

□ □ □ □  
□ □ □ □ □ □ & □ □ □


□ □ □  
□ □ □ □ □ & □ □ □


□ □  
□ □ □ □ & □ □ □


□ □ □  
□ □ □ □ □ & □ □ □

10

☐ ☐  
☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ & ☐ ☐ ☐

11


[illegible]